r. 1 rok II. KRAKÓW styczeń 193

głos plastyków

miesięcznik illustrowany poświęcony sztukom plastycznym

Treść numeru:

lon nr. 11708 adres redakcji i administracji: Kraków, dom artystów, plac św. Ducha Cena 1 zł

OD REDAKCJI

Wznawiamy „Głos Plastyków“ w zmienionym składzie redakcyjnym. Komitet Redakcyjny powołany przez Związek Polskich Artystów Plastyków w Krakowie do prowadzenia pisma będzie się trzymał następujących wytycznych:

1) Przez reprodukowanie i omawianie dobrych dzieł sztuki — dawnych i współczesnych — starać się będziemy wpływać na kierunek zainteresowań plastycznych. Metoda ta zwolni nas do pewnego stopnia od obowiązku krytykowania złej sztuki, od znęcania się nad miernotami lub biadania nad „poziomem“ publiczności.

2) W wyborze materjału uwzględniać będziemy zarówno sztukę polską jak i dzieła sztuki obcej, zwłaszcza te, które znajdują się w polskim posiadaniu. Przez zestawianie dzieł polskich i obcych ustalać będziemy miejsce sztuki polskiej i jej związek ze sztuką europejską.

3) Literatura w zakresie sztuki spełniać powinna tylko rolę doświadczonego przewodnika. W zrozumieniu jednak, że u nas w Polsce istnieje potrzeba nietylko prostowania wielu nieścisłości, ale wręcz budowania podstawowych pojęć w dziedzinie plastyki, będziemy się starali wyjaśniać i omawiać zagadnienia tyczące pracy artysty i kultury artystycznej.

4) Podejmiemy także próbę zinwentaryzowania choćby częściowego dzieł sztuki wyjątkowej wartości, znajdujących się w polskiem posiadaniu.

Mimo spóźnienia w wydaniu numeru pierwszego — spowodowanego zmianą redakcji — wydamy w ciągu roku pełnych 12 numerów, zastrzegając sobie prawo wydania numerów podwójnych za czas wakacyjny.

Prenumerata roczna wraz z przesyłką pocztową (za dwanaście numerów) wynosi zł. 10.—; półrocznie zł. 5.—. Numer pojedynczy zł. 1.

W ciągu roku rozlosowywane będą między prenumeratorów prace graficzne poważnych artystów.

Rękopisy i Korespondencję adresować należy: Redakcja „Głosu Plastyków”
Kraków, Dom Artystów, Plac św. Ducha.

PROF. Dr. JULJAN NOWAK

PROJEKT GALERJI WSPÓŁCZESNEJ W KRAKOWIE

OGÓLNE UWAGI

Miasto Kraków musi ze względu na tradycje, ze względu na siedzibę w nim Instytucyj kulturalnych, takich jak n. p. Akademja Sztuk Pięknych, Konserwatorjum Muzyczne i t. p., a przedewszystkiem ze względu na swój własny interes ekonomiczny szczególnie żywo zajmować się tem wszystkiem, co ma związek z kulturą, przedewszystkiem z kulturą artystyczną, bo tylko w ten sposób będzie ono mogło utrzymać i potęgować atmosferę kulturalno-artystyczną, która pospołu z pomnikami architektury oraz dziełami dawnej sztuki będzie tym stałym przyciągającym czynnikiem, zdolnym coraz silniej ożywiać ruch turystyczny naszego miasta, którego jako czynnika ekonomicznego lekceważyć nie można.

Narzuca się przeto samo przez się aby w budżecie miasta Krakowa znajdował się osobny dział pod tytułem: „Wydatki na kulturę". Do tego działu należałoby Muzeum Narodowe wraz z Galerją współczesną, Archiwum miasta Krakowa, Teatr, utrzymanie zabytków, subwencja dla Konserwatorjum muzycznego, dla Towarzystwa Sztuk Pięknych, dla Towarzystwa plastyków, dla orkiestry symfonicznej i t. p.

Należałoby rozważyć, czy nie byłoby rzeczą wskazaną stworzenie osobnej Komisji Rady „Opieki nad kulturą".

Proponuję powołanie do życia w obrębie Muzeum Narodowego odrębnej Galerji Współczesnej, obejmującej jedynie dzieła współczesnych, żyjących artystów polskich a wyjątkowo i obcych. Dzieła współczesnych artystów nie powinny się znaleźć w zbiorach Muzeum Narodowego jak dopiero wtedy, gdy opinja artystyczna nie krępowana żadnym względem ubocznym nie ustali ich bezwzględnej artystycznej wartości, co zazwyczaj dopiero w jakiś czas po śmierci twórcy jest możliwe, zaś przenoszenie już kiedyś dawniej zakupionych dla Galerji dzieł do zbiorów Muzeum wyklucza te wszelkie wpływy, jakie mają i mieć muszą miejsce przy zakupywaniu dzieł.

Muzeum Narodowe mieć będzie tylko wtedy wysoką wartość, gdy nie będzie posiadało rzeczy średnich a tylko same okazy wyższej wartości artystycznej. Nie trudno to utrzymać przy zakupach rzeczy starych o walorach historji sztuki ustalonych, zaś bardzo trudno, gdy chodzi o zakupy sztuki współczesnej i tu rodzaj filtra, jakiem będzie „Galerja Współczesna", jest rzeczą konieczną.

Muzeum Narodowe musi przedewszystkiem starać się zakupywać takie dzieła sztuki, których jest coraz mniej, które giną — a dopiero w drugim rzędzie mieć na oku sztukę współczesną. — Musi także nie lekceważyć sztuki obcej, bo tylko w zestawieniu ze sztuką innych narodów nabiera własna sztuka właściwego waloru i znaczenia — musi zatem budżet Muzeum Narodowego być w całości do dyspozycji przedewszystkiem pod kątem widzenia historyczno-artystycznych potrzeb Muzeum.

Z drugiej strony jest obowiązkiem miasta i leży w jego interesie, aby współczesna sztuka miała jego poparcie i aby corocznie czynionemi na wystawach zakupami miasto dawało wyraz swojemu zainteresowaniu wobec tutejszej Akademji Sztuk Pięknych, wobec Towarzystwa Sztuk Pięknych, wobec Zrzeszenia Plastyków, jak i wobec wszystkich artystów zamieszkałych w murach naszego miasta.

Obok więc 10.000 zł. rocznej subwencji udzielanej obecnie Towarzystwu Przyjaciół Sztuk Pięknych oraz 5.000 udzielanych Zrzeszeniu Plastyków, winna w budżecie miasta Krakowa znaleźć się corocznie pozycja przynajmniej n. p. 20.000 zł. na zakupno dzieł sztuki współczesnej. Musi zwolna ugruntować się przekonanie i znaleźć wyraz w budżecie gminnym, że nie tylko nie pracujący czy nie mogący pracować biedni i bezrobotni mają wartość dla miasta, ale że mają ją także pracujący, ale którzy dla pracy swojej nie mają zbytu i że znajdują się także ci biedni o których nikt nie wie, że są biednymi, żadne stowarzyszenie miłosierne, żadna Komisja a tylko oni sami — i są biednymi chociaż pracują i to w wyższych regionach pracy.

Musi także ustalić się przekonanie, że nietylko teatr, jest instytucją kulturalną, ale że jest nią wszelka twórczość artystyczna i pozostawiając teatrowi jego wielkie znaczenie kulturalne nie można nie przyznawać go sztukom plastycznym, muzyce i t. p. Teatr sam do ożywienia ruchu turystycznego, do wzbudzenia pędu do odwiedzania miasta, nie wystarcza, tu należy, chcąc mieć skutek, ożywić, podeprzeć wszystkie przejawy artystycznej twórczości czy to plastycznej czy muzycznej, rozwijającej się w murach miasta.

Galerja Współczesna jest tak pomyślana, aby przy czynieniu zakupów większość mieli artyści, aby oni rozstrzygali co kupić należy i oni też muszą ponosić odpowiedzialność za czynione zakupy — a Galerja będzie probierzem o ile zadaniu temu sprostają hołdując przy zakupnach głównie, choć może nie wyłącznie, walorom czysto artystycznym zakupywanych dzieł.

Dyrektor Muzeum Narodowego nie ma głosu stanowczego przy zakupach do Galerji, aby mógł go mieć i to niczem nie krępowany, przy przenoszeniu dzieł z Galerji do Muzeum.

Budżet Muzeum Narodowego musiałby być nieco podwyższony o wydatki na utrzymanie Galerji Współczesnej — pozatem nie uległby zmianie.

Rozumie się na to potrzeba pieniędzy i nie o to chodzi aby pewne kwoty natychmiast wstawić w budżet. Chodzi zaś o ruszenie tych rzeczy z miejsca i wzięcie ich pod dyskusję. Finanse gminy muszą być uregulowane i to demoralizujące życie z dnia na dzień musi się skończyć — niech będzie budżet skromny, ale niech będzie stały. Z regulacją naszego samorządu, będącej obecnie w Sejmie, musi iść w parze regulacja dochodów miejskich, co jest podstawą budżetu. Nakłanianie szerokich warstw do oszczędności na nic się nie zda, gdy one widzą, jak kwestja wypłaty pensji funkcjonarjuszom miejskim co pierwszego niemal staje się tragiczną historją — temu państwo musi położyć koniec.

Z drugiej strony długoletnie doświadczenie pouczyło mnie, jak często przy zupełnym braku pieniędzy i nieelastyczności budżetu jednak zbędne, często nie mające głębszego sensu wydatki znajdują miejsce w budżecie miejskim jak n. p. sławna piekarnia miejska i t. p. Propozycje mają za cel zwrócenie uwagi na kulturalną część budżetu Gminy ze szczególnem uwzględnieniem sztuk plastycznych.

PROJEKT STATUTU

Uchwała Statutu „Galerji Współczesnej" stanowi iunctim ze zmianami, które w razie wejścia w życie uchwały „Galerji" w Statucie Muzeum Narodowego poczynione być winny.

Art. 1.

„Galerja Współczesna" założona w roku 1932 jest własnością Gminy stoł. król. miasta Krakowa.

Art. 2.

Zadaniem „Galerji Współczesnej" jest zakupowanie co roku dzieł sztuki rodzimej, jakoto obrazów, rzeźb, rycin i t. p. wystawionych w Krakowie, których autorami są obywatele państwa polskiego. Mogą być również zakupowane z wystaw w Krakowie się odbywających także dzieła obcych mistrzów. Zakupowane mogą być dzieła jedynie tylko autorów żyjących. Dzieła zakupione tworzą Galerję Współczesną, która w całości jako oddział Muzeum Narodowego jest udostępniona publiczności.

Art. 3.

Galerję Współczesną administruje Dyrektor Muzeum Narodowego, który jest równocześnie dyrektorem tejże Galerji.

Art. 4.

Przepisy administracyjne obowiązujące Zarząd Muzeum Narodowego obowiązują w całej rozciągłości również odnośnie do Galerji Współczesnej.

Art. 5.

Zakupy do Galerji Współczesnej czyni Komisja tejże Galerji, w której skład wchodzą:

1) Prezydent miasta Krakowa, względnie jego zastępca jako przewodniczący.

2) Dyrektor Muzeum Narodowego.

3) Profesor historji sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim delegowany przez Rektora Uniw. Jag.

4) Rektor Akademji Sztuk Pięknych.

5) Dyrektor państwowej szkoły nauk zdobniczych i przemysłu artystycznego.

6) Prezes Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie.

7) Prezes zrzeszenia plastyków w Krakowie.

8) Dwóch artystów delegowanych na trzy lata jeden przez Akademję Sztuk Pięknych, drugi przez ogólne zgromadzenie wszystkich artystów plastyków zamieszkałych w Krakowie, które powinno się w tym celu odbyć co trzy lata. Gdyby taki wybór do skutku nie doszedł, miejsce jego zajmuje drugi delegat Akademji Sztuk Pięknych.

9) Dwóch radców miejskich delegowanych przez Radę miejską na czas jej kadencji.

Komisja może kooptować do swego składu najwyżej dwie osoby z pomiędzy artystów lub miłośników sztuki.

Uchwały zapadają większością głosów przy obecności przynajmniej trzech czwartych ilości członków.

Art. 6.

Komisja wybiera na rok zastępcę przewodniczącego z pomiędzy artystów członków Komisji oraz z pomiędzy siebie sekretarza na lat trzy.

Art. 7.

Posiedzenia Komisji odbywają się podczas wystaw sztuki współczesnej mających miejsce w Krakowie, a to celem dokonania zakupów. Gdy brak na wystawie dzieł odpowiedniej wartości, Komisja władna jest zakupu nie dokonywać. O ileby z powodu braku dzieł kwota rocznego budżetu nie została wyczerpana, pozostałą resztę przenosi się do depozytu na rok następny.

Art. 8.

Komisja na posiedzeniu sprawozdawczem, które odbywa się z początkiem każdego roku budżetowego preliminuje swoje wydatki w granicach wyznaczonego budżetu na bieżący rok według zapowiedzianych wystaw, tak, aby mogła czynić zakupy na każdej o ile możności wystawie, jakie dojdą do skutku o ile znajdą się na nich dzieła godne zakupienia.

Art. 9.

Tematem posiedzenia sprawozdawczego jest przegląd dzieł zakupionych w roku ubiegłym, uwagi co do ich konserwacji i t. p.

Art. 10.

Sprawozdanie składa sekretarz Komisji wybierany z pomiędzy jej członków na trzy lata.

Art. 11.

Dyrektor Muzeum Narodowego bierze udział w posiedzeniach Komisji jako zarządzający Galerją Współczesną z głosem stanowczym.

Art. 12.

Budżet Komisji stanowi kwota przeznaczona corocznie przez Gminę miasta Krakowa na ten cel oraz dary i t. p.

Art. 13.

Koszta utrzymania Galerji Współczesnej wchodzą do budżetu Muzeum Narodowego.

Art. 14.

Zbiory Galerji Współczesnej są pomieszczone w osobnych lokalach na ten cel wyłącznie przeznaczonych i łatwo dla publiczności dostępnych. W 10 lat po śmierci autora mogą jego dzieła znajdujące się w Galerji być wcielone do zbiorów Muzeum Narodowego, o czem stosownie do art. 15. rozstrzyga Wydział Komisji Muzeum Narodowego wraz z Delegacją Komisji Galerji Współczesnej. O ile to ciało uzna większością, że dzieło czy dzieła, które poddano w tym celu ocenie nie nadają się do przeniesienia do Muzeum Narodowego, pozostają nadal w zbiorach Galerji Współczesnej, a kwestja ich wcielenia do Muzeum Narodowego nie może być podniesioną na nowo aż dopiero po upływie 10-ciu lat od chwili dyskwalifikacji, co się w dalszym ciągu ale już tylko co lat 20 powtarzać może.

Art. 15.

Komisja począwszy od chwili gdy upłynęło 10 lat od założenia Galerji Współczesnej co roku na posiedzeniu sprawozdawczem uwzględniając art. 14. zastanawia się czy Galerja posiada jakieś dzieła kwalifikujące się do wcielenia do zbiorów Muzeum Narodowego i jeśli się okaże, że takie dzieła są, zawiadamia o tem Komisję Muzeum Narodowego. Komisja Galerji Współczesnej deleguje trzech swoich członków, między którymi ma się znajdować zastępca przewodniczącego Galerji i ci razem z Wydziałem Muzeum Narodowego orzekają, czy i które dzieła Galerji Współczesnej nadają się swą nieprzemijającą wartością artystyczną do wcielenia do Zbiorów Muzeum Narodowego, dokąd w razie uchwalenia przyjęcia ich zostają przeniesione.

Art. 16.

Każde z dzieł Galerji Współczesnej oznaczone jest tabliczką podającą autora oraz rok zakupienia.

Art. 17.

Rozmieszczenia dzieł w Galerji Współczesnej dokonuje dyrektor Muzeum Narodowego względnie jego zastępca w porozumieniu z zastępcą przewodniczącego Komisji Galerji Współczesnej. Artykuł ten obowiązywać będzie dopiero wtedy, gdy na wyłączne pomieszczenie Galerji Współczesnej uzyska się odpowiedni lokal.

Art. 18.

Posiedzenie Komisji Galerji Współczesnej zwołuje Prezydent miasta na wniosek zastępcy przewodniczącego przedłożony za pośrednictwem dyrektora Muzeum Narodowego.

SPRAWA ZAGROŻONEJ FUNDACJI LEONA HR. PINIŃSKIEGO

WYWIAD Z DR. ŚWIERZ-ZALESKIM

Zaniepokojeni pogłoskami i wiadomościami w prasie o zagrożeniu fundacji wawelskiej zwróciliśmy się po kompetentne w tej sprawie informacje do dra Świerz-Zaleskiego, kustosza zbiorów wawelskich. Pan dr. Świerz-Zaleski udzielił nam uprzejmie następujących wyjaśnień:

„Począwszy od roku 1920 składał Leon hr. Piniński na Wawelu pokaźną ilość dzieł sztuki (obrazów 250, rzeźb 40 i kilkanaście zabytków meblarstwa), które na razie oddane były Wawelowi w depozyt z zamiarem utworzenia z nich fundacji swego imienia. Z czasem myśl ta zaczęła się konkretyzować. Ponieważ jednak Leon hr. Piniński znalazł się wówczas w trudnościach finansowych, wobec tego zwrócił się do Rządu z propozycją sprzedania mu majątku swego na Polesiu, co umożliwiłoby uratowanie dzieł sztuki przed wierzycielami i zrealizowanie fundacji. Rząd nie zgodził się wówczas na propozycję hr. Pinińskiego, lecz na skutek interwencji pana Hełczyńskiego, szefa kancelarji cywilnej Pana Prezydenta Rzeczpospolitej uzyskano dla hr. Pinińskiego pożyczkę wekslową zabezpieczoną hipotecznie na całym majątku hr. Pinińskiego w Małopolsce wschodniej — wzamian za co hr. Piniński zeznał prawnie fundację wawelską. Fundacja ta stała się zatem faktem dokonanym. Fundacja ta nie jest jednak zupełna ani bezwarunkowa. Wyłączone bowiem zostały z niej a) cała szkoła malarstwa angielskiego, obejmująca 36 obrazów, w tem trzy wspaniałe krajobrazy Constable'a, dalej dzieła Reynolds'a, Gainsborough, Hogarth'a i t. d. b) wyłączono następujących 13 obrazów kolekcji:

1) obraz przypisywany Rembrandtowi („Kapłan w świątyni")
2) obraz Van Goyen'a (pejzaż)
3) obraz Tiepola
4) Szkic ze szkoły Rubensa
5) Portret ze szkoły Rafaela
6) Obraz Ribery (niepewny, przedstawiający św. Piotra)
7) i 8) Dwa pejzaże Ruisdale'a
9) Obraz Kaspra Netschera
10) Obraz Steena (sygnowany)
11) „Madonna" Gerarda Davida
12) „Chrystus na krzyżu" Perugina
13) Obraz Berchema.

Tych 13 obrazów, jako też owych 36 ze szkoły angielskiej nie włączył hr. Piniński na razie do fundacji, lecz pozostawił je tylko w depozycie, uzależniając ewentualne włączenie do fundacji tych pereł całej kolekcji od swojej sytuacji finsansowej. Co więcej, hr. Piniński zastrzegł sobie, że obrazy te — wyżej wymienione i z fundacji wyłączone — będą mogły być wywiezione zagranicę.

I oto teraz nastąpił ten moment. Hr. Piniński wycofuje w najbliższych dniach z Wawelu owych 36 + 13, czyli 49 najlepszych obrazów z kolekcji, celem wywiezienia ich zagranicę.

STANOWISKO ARTYSTÓW

Kto miał możność zwiedzenia zbiorów malarskich Leona hr. Pinińskiego, zdeponowanych od roku 1920 na Wawelu, zrozumiał, że kiedy obrazy te staną się prawomocną donacją, będą powołane odegrać dużą rolę w wychowaniu artystycznem kraju. W zbiorach tych, składających się z około 300-tu dzieł, obrazów, rysunków i rzeźb, po większej części wyjątkowej wartości, posiadamy obok obrazów szkoły włoskiej, holenderskiej, flamandzkiej i angielskiej, jedyną w naszych zbiorach publicznych kolekcję malarstwa XIX wieku. Obrazy te zapoczątkują wreszcie zapełnienie luki, stworzonej przez kompletny brak malarstwa europejskiego XIX w. w polskich zbiorach, dostępnych ogółowi.

Przy osądzeniu katastrofy, jaka obecnie tym zbiorom grozi przez wycofanie 49-ciu dzieł — pereł kolekcji — dla ich wywozu i sprzedaży zagranicę i w celu zorjentowania opinji w spodziewanej natychmiastowej akcji ratunkowej, zajmujemy przedewszystkiem punkt widzenia artystów. Dla współczesnego i przyszłego malarstwa polskiego stanowią bowiem dzieła tej klasy, źródło nauki i natchnienia, którego narazie niczem zastąpić się nie da.

O ile nie jest możliwem zachowanie zbiorów w całości, powinno się przedewszystkiem zapobiec rozbiciu tak wyjątkowej i jedynej u nas kolekcji malarstwa XIX w., przez wywóz trzech wielkiej piękności obrazów Constable'a.

Constable jest jednym z twórców stylu malarskiego XIX w. Jego temperament malarski i jego metoda malarska — dywizjonistyczna (kolor złożony z wielu różnic tego samego koloru i działający przez to w sposób spotęgowany) — miały ogromny wpływ na francuskich malarzy od Delacroix do impresjonistów.

Nie musimy przypominać znaczenia malarstwa europejskiego XIX w. dla współczesnego malarstwa polskiego. Nasz udział w aktywnem, wielkiem malarstwie XIX w. jest znikomy. Malarski rzetelny wysiłek pojedynczych artystów, do których — niezrozumianych przez swoje społeczeństwo i „niepotrzebnych" — ideowo nawiązuje pokolenie współczesne, nic zmienia zasadniczo ogólnego charakteru malarstwa polskiego. Wiek XIX przynosi Francji hegemonję w malarstwie europejskiem. Od Davida przez Ingresa, Delacroix, Corota, Courbeta, Maneta, impresjonistów Renoira, Cezanna do Bonnarda manifestuje się nieprzerwanie żywa, wielka linja sztuki europejskiej.

Brak w polskich zbiorach malarstwa XIX w., z którego wywodzi się ewolucyjnie malarstwo współczesne, uniemożliwia artyście w kraju kształcenie się od podstaw i musi pociągnąć za sobą brak orjentacji w zagadnieniach, brak linji w dążeniu i związaną z tem anarchję i wybujałość indywidualistyczną — cechy tak bardzo charakterystyczne dla malarstwa polskiego.

Kierując się ideą stworzenia kompletu XIX w., zależałoby na zatrzymaniu Constable'a razem ze szkołą francuską, której hrabia Piniński nie wycofuje, a która jest reprezentowana przez 2 pejzaże Corota, 1 pejzaż Courbeta, obraz ze szkoły Delacroix, obrazy Daubigny, Troyona, Teodora Rousseau, Dupré i innych.

Z czasem moglibyśmy się zdobyć na skompletowanie tak cennego zaczątku. Jesteśmy podobno jedynym cywilizowanym krajem, nieposiadającym ani Renoira ani Cezanna. Może istnieją szerokie plany odrobienia tych krzyczących zaległości, jakie mamy w dziedzinie muzeów. Trzeba zacząć natychmiast, nie lekceważąc okazji.

Podkreślając ważność wieku XIX w związku ze współczesnością stoimy na stanowisku konieczności budowania wizji plastycznej w kraju.

Z tego samego punktu widzenia, a więc patrząc przedewszystkiem na bezcenną wartość plastyczną prawie wszystkich innych zagrożonych wywozem dzieł, domagamy się ich uratowania dla kraju, w pierwszej linji, obok 3-ech Constable'ów, takich dzieł szkoły holenderskiej, jak wielkiej subtelności i szlachetności pejzaż Van Goyen'a, bogaty w materji malarskiej obraz Rembrandta „Kapłan w świątyni", pejzaż Ruisdaela, portret Kaspra Netschera, obraz Jana Steena, kompozycje Tiepola i Perugina, portret Szkoły Rafaela, szkic szkoły Rubensa i piękną „Madonnę" Gerarda Davida.

W związku z pysznym Van Goyenem i z Ruisdaelem zacytuję wyjątek z listu Van Gogha do brata:

„Czy w Ruisdaelu (pejzaż z młynem) niema „pleneru"? Czy tam niema powietrza, przestrzeni? Powietrze i ziemia tworzą jedną całość, idą razem.

Van Goyen, ten Corot wśród Holendrów! Stałem długo przed jego monumentalnym obrazem ze zbiorów Duppéra.

Wielka lekcja, którą nam udzielają starzy mistrze holenderscy jest — zdaje mi się ta: traktować rysunek i kolor jako jedno, pogląd, który także Braquemond podziela"...

Z apelem do społeczeństwa w sprawie ratowania zbiorów wawelskich zwracamy się w ostatniej chwili. Obrazy mogą być lada dzień wywiezione, pozwolenie na wywóz zostało wydane. Dużo błędów, nie dających się ani naprawić ani przeboleć w podobnych sytuacjach już popełniliśmy. Dalsza obojętność i bierność może się okazać zgoła niebezpieczna.

Jan Cybis.

W OSTATNIEJ CHWILI

Dowiadujemy się, że obrazy z kolekcji Leona hr. Pinińskiego — pomimo zaprzeczeń w prasie — mają być w najbliższych dniach wywiezione.

Zarząd Wawelu w sytuacji tej jest bezsilny. Czynniki oficjalne i nieoficjalne instytucje, czyto przez przeoczenie, czyto przez niedocenianie ważności sprawy wypuściły z rąk ostatnie atuty materjalne, mogące powstrzymać katastrofę wywozu.

Czyżbyśmy stali naprawdę na poziomie barbarzyńców, nie rozumiejących, czem jest dla kultury kraju lekkomyślna utrata arcydzieł ludzkiego ducha?

Z powodu karygodnej obojętności straciliśmy niedawno „Lisowczyka", jeden z najlepszych obrazów Rembrandta; drugi wspaniały obraz Rembrandta "Chrystus", ze zbiorów Raczyńskiego też wywędrował z kraju wśród ogólnej ciszy.

Wymyślamy na bolszewików, że wysprzedają „Eremitage", ale ci „Azjaci" sprzedają tylko najlichsze egzemplarze ze swoich bogatych muzeów, podczas gdy my wypuszczamy poza granice kraju najlepsze z tego co mamy.

Redakcja „Głosu Plastyków".

HENRYK GOTLIB

ZAGADNIENIE ODRĘBNOŚCI POLSKIEGO MALARSTWA

Pierwszemu spotkaniu się z dziełami sztuki współczesnej zagranicą, towarzyszy niemal zawsze uczucie niepewności i zachwianie naszego samopoczucia. Konfrontacja naszej inteligencji z nieznanemi nam dziełami sztuki wywołuje przy pierwszych zetknięciach obawę, czy dobrze patrzymy i czy trafnie osądzamy. Nawet wówczas, kiedy szczerej doznajemy radości przed obrazami Courbeta czy Cézanne'a nurtuje nas podskórnie obawa czy droga, którą idą nasze wzruszenia, jest drogą właściwą, wiodącą do serca oglądanego obrazu.

Skąd się to bierze? Czyżby naprawdę sąd nasz domorosły o sztuce, a w szczególności o malarstwie, był tak źle, czy odmiennie wychowanym czy może malarstwo w Polsce oglądane nastawiło nas na sposób patrzenia, który okazuje się niedostatecznym, czy wręcz fałszywym w zetknięciu się ze sztuką obcą?

Nie ulega wątpliwości, że w Polsce tak mało było starań o wyświetlenie tych spraw i tyle w malarstwie krzyżowało się prądów i punktów wyjścia, że zarówno w świadomości malarzy jak i publiczności roi się od nieporozumień. Zanim jednak przejdziemy do spraw malarstwa polskiego, należałoby może wprzódy zastanowić się nad tem, jakie wogóle istnieją możliwości podejścia do obrazu.

Najbardziej nawet naiwny człowiek nie sądzi zapewne, że każdy kawałek płótna czy deski zamalowany farbami zasługuje na nazwę malarstwa. Inaczej mówiąc żądamy, ażeby to pędzlowanie kolorkami wyciśniętemi z tub miało jakiś sens; ale jaki? W tem całe zagadnienie.

Jakiego zatem sensu domaga się od malarstwa zwykły śmiertelnik, człowiek o zdrowym rozsądku? Najpopularniejszy pogląd na malarstwo polega na tem, że rozumie się je jako sztukę przedstawiania na płaszczyźnie kolorami tego, co widzimy w naturze — w ten sposób, że im przedstawienie to bardziej, aż do złudzenia naturę przypomina, tem sztukę tę stawia się wyżej. W tym sensie pojęte malarstwo sprowadza się do poziomu sztuki czy sztuczki wywołania złudzenia natury (Siemiradzki, Chełmoński). To ujmowanie malarstwa jest u nas wśród wszystkich niemal sfer zjawiskiem tak powszechnem, że często z trudem tylko wytłumaczyć się udaje, że malarstwo pojmować można w sposób także i odmienny.

Kiedy dziesięć czy piętnaście lat temu zjawiły się w Polsce pierwsze odgłosy sztuki tak zwanej modernistycznej, występującej u nas pod nazwą formizmu, to pierwsze wystąpienia tej grupy artystów były istotną rewelacją. Przetrącono bowiem od jednego uderzenia aksjomat, że obraz jest przedstawieniem natury. Formiści w Polsce wychodzili z założenia, że malarstwo złudzeniowe, starające się oddać naturę w sposób jaknajbardziej szczegółowy i podobny nie ma nic wspólnego z malarstwem.

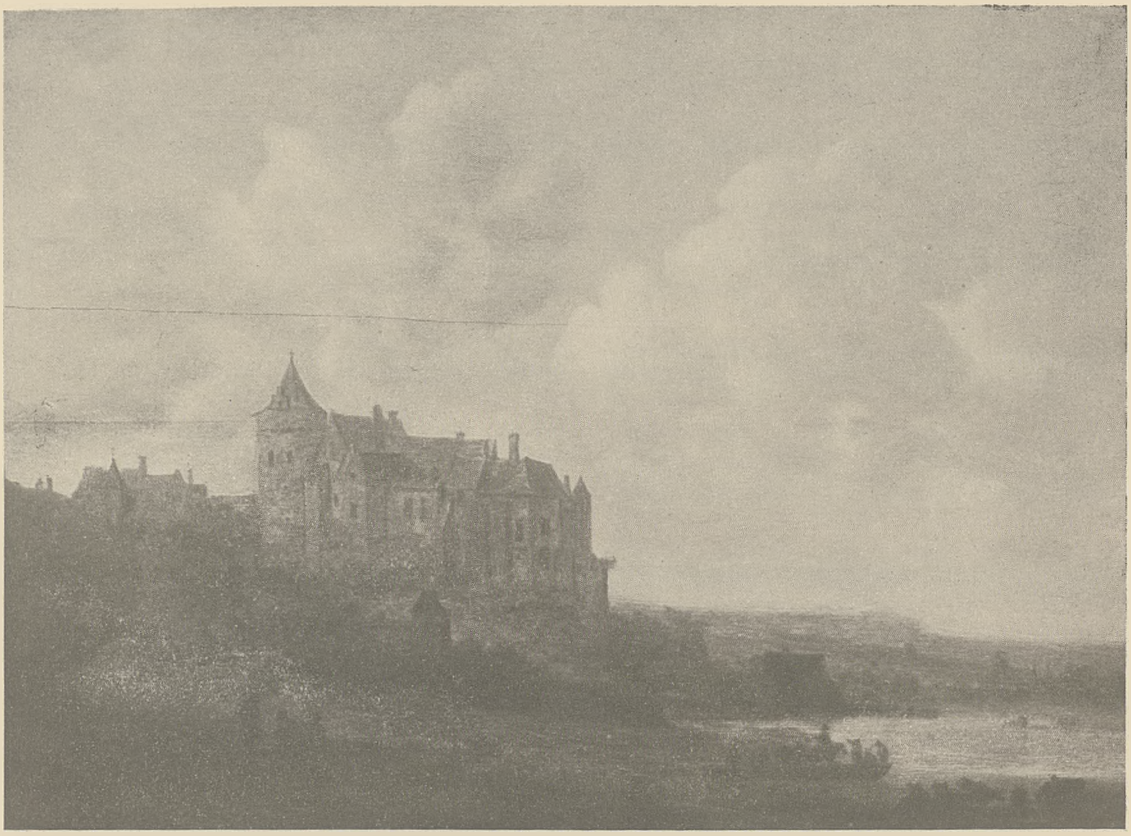
W programowych swoich manifestach starali się formiści wytłumaczyć, że obraz jest to kawałek płótna zapełniony formami i kolorami wiążącymi się w pewną harmonijną całość, mniej lub więcej niezależnie od tego co spotyka się w naturze. Realizując te swoje poglądy na malarstwo stworzyli formiści w Polsce sztukę antynaturalistyczną, częściowo abstrakcyjną, pozwalając sobie na tak swobodne traktowanie formy i koloru, jakie im dla ogólnej kompozycji obrazu było potrzebne. Malarstwo to doszło w naturalnej swej konsekwencji do sztuki dekoracyjnej. Doszło do tego, że od obrazu żądało się podobnych zalet i właściwości jakie posiada dywan perski.



John Constable (1776—1837) „Pejsaż ze stawem", sygnowany z lewej u dołu J. C.
olejny na płótnie, wymiary 76 $^1/_2$×102 cm.



John Constable (1776—1837) „Pejsaż z wiatrakiem"
olejny na płótnie, wymiary 70×91 cm.



Jan van Goyen (1596—1656) „Krajobraz z zamkiem", sygnowany na czółnie inicjałami V. G. i datą 1651 olejny na drzewie, wymiary $59^1/_2 \times 81^1/_2$ cm.



Tiepolo (1693—1769) „Chrystus i św. Józef", owal, wymiar $37^1/_2 \times 46^1/_2$ cm.

Ale nie ulega wątpliwości, że malarstwo pojmować można w sposób zgoła jeszcze inny, który nie ma nic wspólnego ani ze złudzeniowością ani z dekoracyjnością. Jeżeli z obrazów Rafaela, Rembrandta czy Cézanne'a spróbuje się wyłuskać istotę malarstwa, to przekonamy się, że podstawą tej sztuki jest natura i pasja wypowiedzenia jej malarskim materjałem. Ażeby malarstwo było rzeczą ważną i pożyteczną, trzeba, aby było czemś więcej niż harmonijną kombinacją form i kolorów; czemś więcej także niż operowaniem sztuczką wymalowania rzeczy „jak żywych".

Wszystko co jest dokoła nas istnieje tylko o tyle, o ile je spostrzegamy. Malarstwo jest jednym ze sposobów widzenia świata, widzenia go kolorami. Gdyby malarze, graficy lub rzeźbiarze nie pokazali świata, gdyby w nas wszystkich nie istniało pragnienie zobaczenia go, świat nie istniałby zapewne dla naszych oczu. Malarstwo w tym sensie pojęte jest tworzeniem rzeczywistości. I tylko w tym sensie pojęte malarstwo jest sztuką twórczą, nieskrępowaną żadnymi obowiązkami wobec zjawisk przyrody, ani żadnym względem na harmonijność i estetykę. Rembrandt, Tizian, Renoir i Bonnard, wypowiadają się tylko kolorami i to tylko o tyle i do tej granicy, w jakiej świat przez nich widziany ukazuje im się jako zjawa kolorów, jako wizja malarska.

Zjawisko twórcze niespodziewane dla nas i dla nich, jest aktem entuzjazmu wobec natury i pierwotnego instynktu tworzenia światów z martwego pyłu kolorów.

Patrząc na malarstwo w powyżej opisany sposób ukazuje się nam ono, jako spokojny i skupiony spacer wśród lasu najdziwaczniejszych kształtów i orkiestry barw, zwanych naturą. Malarz wlokący się z leniwym uśmiechem wśród tych niezmierzonych bogactw ze sztalugą i pudełkiem kolorków w rękach, odkrywa zjawy nieznane jemu i innym — i im więcej widzi, im bardziej niespodziane i dotąd przez nikogo nie widziane komunikuje odkrycia, tem malarstwo jego jest bardziej zdumiewające, bardziej odkrywcze, bardziej wielkie.

I tak samo jak Plato czy Kant nie dlatego tak szanowani są przez ludzi myślących, że odpowiedzieli ostatecznie na pytania nurtujące myślącego człowieka wszystkich czasów, lecz dlatego zapewne, że zaprowadzili myśl ludzką w takie światy i takiemi wiedli ich drogami, że rozum ludzki z prostej maszyny, służącej dla utrzymania gatunku, stał się zaczarowanym instrumentem myślowych rozkoszy, — taksamo malarstwo twórcze wszystkich czasów i różnych narodów, nie dlatego przechowywane jest z takim pietyzmem w muzeach Europy, że obrazki te są ładne i służyćby mogły do dekorowania mieszkań i biur ministerjalnych, ale dlatego zapewne, że są pewne epoki i pewne grupy twórców, którzy pendzlami i farbą wybili okno na świat kształtów i kolorów — dając nam nowe nieznane wizje świata.

I im wizje te bardziej i absolutniej wypowiedziane i wypowiedzialne są kolorem, tem wizja ta jest bardziej malarska. Są epoki i środowiska, gdzie pęd twórczy i namiętność budowania światów z malarskiego materjału górowały nad całem niemal życiem duchowem owych epok i narodów. Tak było we Włoszech od dni Cimabuego i Giotta, aż po ostatnie oddechy rennaissansu, tak było w Holandji za dni Rembrandta i Vandermera, tak jest wreszcie we Francji mniej więcej od początku 19 wieku po dzień dzisiejszy.

Te 3 wyszczególnione grupy narzuciły oczom naszym widzenie zdecydowane, każda inne i własne, 3 olbrzymie maszyny, produkujące suggestję widzenia. Maszyny te zwiemy w sztuce stylami.

Lecz, ażeby na drodze syntetyzowania i uogólnień nie skrzywdzić faktów, mniejszych może miarą, ale godnych uwagi — zastanówmy się czy poza temi 3 grupami, któreśmy wyłuskali z malarstwa wszystkich narodów Europy, nie było lub niema dziś w Europie grup etnicznych, które tworzyły, lub tworzą malarstwo o własnej fizjognomji, o własnym stylu, suggerującym nasze widzenie.

Niewątpliwie spotkamy się n. p. w Niemczech, czy w Hiszpanji z malarstwem, którego ogólny charakter pozwoli na wydzielenie i wyodrębnienie malarstwa tych narodów jako sztuki o cechach własnych. Bezsprzecznie poznać można obrazy malowane przez artystów niemieckich, po pewnych charakterystycznych cechach stale się powtarzających.

I tak charakteryzuje się malarstwo niemieckie ogólnie rzecz biorąc, w przeciwieństwie do malarstwa francuskiego, tem, że jest wybitnie graficzne i że raczej akcentuje plastykę i bryłowatość form, niż ich wartość kolorystyczną, jakoteż i tem, że stosownie do nastroju całej kultury niemieckiej niepozbawione jest nigdy nieomal wagnerowskiego patosu i expresyjności, tak obcej wielkiemu malarstwu francuskiemu czy holenderskiemu.

I oto tutaj zaczynamy zbliżać się do jądra zagadnienia o które nam chodzi.

Malarstwo, które się robi w Polsce, posiada niewątpliwie pewne cechy, odróżniające je od malarstwa innych narodów. Malarstwo polskie, aż do dnia dzisiejszego jest malarstwem anegdotycznem, posługującem się złudzeniowością, lub też jest malarstwem dekoracyjnem.

Wspomnijmy dla przykładu o tem, co się dziś robi przeważnie z malarstwem w Warszawie. Przejąwszy za pośrednictwem Zaka estetyczną formułkę o harmonijnem komponowaniu obrazu, zamienili warszawscy „Rytmiści" wszelakie malarstwo, grafikę, rzeźbę czy ilustrację w salonową zabawę eleganckiej linji i wdzięcznego rytmu schematycznych form i wdzięczących się kolorków. Ale krąg tego malarstwa nie zamyka się w granicach „Rytmu". Młodsze i najmłodsze pokolenie malarskie stolicy, czyto „Blok", czy tak zwani „Suprematyści", mimo rewolucyjnych nazwań i awangardowych manifestów wędrują beztrosko po bezdrożach dekoracji. Mimo pozornego nieprzejednania i programowego awangardyzmu nie wytrąciła też żadna „Zwrotnica" nikogo z szyn formułek i estetyzmów, zastępując tylko schematy stare i wyświechtane nowszymi.

W myśl paru tych przykładów i prób scharakteryzowania polskiego malarstwa, zrozumiemy dla jakich powodów na każdej międzynarodowej wystawie grupy malarzy polskich odcinają się od innych swemi odrębnemi cechami. Fakt czy problem istnienia odrębnej sztuki malarskiej w Polsce nabiera z tego punktu widzenia szczególnego zabarwienia. Boć tak, jak niemieckie malarstwo różni się od swych pierwowzorów tylko swemi błędami i nieporozumieniami, przez wciągnięcie w sferę wizji malarskiej elementów graficznych i literackich, podobnie malarstwo polskie charakteryzuje się i odróżnia od swych pierwowzorów tem, że malarstwo twórcze przetwarza się u nas w sztuczkę złudzeniowego przedstawiania natury, lub na estetyczną i elegancką dekorację. Inaczej mówiąc: malarstwo polskie posiada specyficzne swe cechy dzięki nieporozumieniom, ale nie stworzyło dotąd odrębnej wizji malarskiej. I dlatego tak jak nie można mówić o malarstwie czechosłowackiem, czy węgierskiem, tak samo wydaje mi się nadużyciem frazes o malarstwie polskiem.

W tym surowym sądzie o polskiem malarstwie, który jest równocześnie aktem autokrytyki i rewizji, nie jestem na szczęście odosobniony. Jest grupa malarzy w Polsce i polskich malarzy poza granicami kraju, którzy myślą podobnie i którzy od kilkunastu lat nie ustają w wysiłku wyciągnięcia naszego malarstwa na poziom europejski. Co prawda utrudnia się im życie jak się da. Zarzuca się ich stosami zarzutów na różne tematy. Nie można im wybaczyć, że malują martwe natury lub akty kobiece o „nieestetycznych" kształtach; że zamiast tworzyć odskocznię dla nastrojów i rozmarzeń, rozkoszują się egoistycznie sami w swem malarstwie cudami

koloru. Ale najcięższy zarzut, jaki ich spotyka to to, że ulegają wpływowi współczesnego malarstwa francuskiego. Wytykając tem samem malarstwu temu brak samodzielności, zapomnieli zapewne znani krytycy i publicyści, jak absolutnie ulegali wpływowi niemieckiemu ci zwłaszcza z pośród polskich malarzy, których dzięki dziwnemu paradoksowi uważa się za malarzy par exellance narodowych. Myślę tutaj o Matejce, Grottgerze i Malczewskim.

Malczewski u końca swojego życia z faktu tego zdawał sobie doskonale sprawę i pokazując mi raz prace swoje z różnych okresów, odgraniczył dokładnie to, co robił za czasów paryskich, poczem wskazując na resztę, powiedział dosłownie: „o widzisz, tutaj zacząłem pracować światłocieniem; nauczyłem się tego od niemców; w tym momencie skończyło się moje malarstwo“.

Dziwne jest, ale bardzo charakterystyczne, że malarze o dużej osobowości nie obawiali się nigdy wpływów obcych. Ideałem Poussin'a było nic innego jak stworzenie obrazu w sensie włoskiego renesansu. A Chardin, druga kolumna, na której opiera się malarstwo francuskie, nie krył się nigdy z tem, że wywodzi swą sztukę w prostej linji od Rembrandta i Holendrów; zaś Cézanne za cel swego malarskiego życia uważał przetłumaczenie Poussinn'a na naturę. I z tych „naśladownictw“ zrodziło się wspaniałe, na całą Europę promieniejące malarstwo francuskie XIX wieku.

W żmudnem chodzeniu po wyboistych drogach polskiego życia duchowego wita polski malarz współczesny słowa otuchy idące od dzieł Michałowskiego, Rodakowskiego i tych paru nielicznych, którzy jak błyskawice rozświetlają na krótkie chwile mrok polskiego malarstwa. Ale promyki te nie zastąpią skarbca bogatych tradycyj narodowych

W braku własnych tradycyj malarskich musi zatem współczesne pokolenie artystów w Polsce uczyć się mechanizmu tworzenia u tych źródeł, które biją poza granicami kraju. Tym cieceronem wiodącym do bram wielkiej sztuki wszystkich epok i wszystkich narodów jest współczesne malarstwo francuskie. I dlatego malarz polski dzisiejszy otwarcie manifestuje swoją przyjaźń i pokrewieństwo ze sztuką Francji.

JÓZEF JAREMA

OPINJE

„Les bons livres sur les arts ne sont pas les recueuils d'arrêts à la la Harpe; mais ceux qui, jetant la lumière sur les profondeurs du coeur humain, mettent à ma portée des beautés que mon âme est faite pour sentir, mais qui, faute d'instruction, ne pouvaient traverser mon esprit“.
(Stendhal).

Każdy z nas znalazłby w sobie dosyć czegoś ludzkiego, by chwalić złe obrazy. Ale nie chodzi o wyroki. Chodzi o oczyszczenie opinji w kraju, który zaczyna chcieć mieć malarstwo. Chodzi o pewne słuszne sugestje, które mogłyby sprowadzić do nas tak konieczne „powietrze prawdy“ — jak mówi Norwid.

* * *

„Tylko brak imaginacji pozwala na pychę. Prawdziwa inteligencja dostrzega łatwo jeszcze wyższą od siebie inteligencję. Dlatego ludzie wykształceni są skromni. Mówi się, że ktoś jest inteligentny. Ale on jest tylko w y s t a r c z a l n i e inteligenty. To znaczy, że niema w nim widoków na osiągnięcie zalet, których potrzeby on nie odczuwa. Będzie on ostatnim nie dostrzegającym wcale ich braku“. — „Obserwuje się dziwnie przykre zjawisko: życie, które idzie naprzód, opatrujące i pielęgnujące troskliwie swoje niezrozumienia, opiekujące się swoją krótkowzrocznością i odprasowujące swój egoizm“. (Andre Gide).

* * *

Popatrzmy ogólnie na kulturę plastyczną, na opinje i na brak opinji ze strony publiczności w stosunku do sztuki. „Dworzanin“ polski od malarstwa się odżegnywał. W Polsce głębsze zaiteresowania i lubienie malarstwa były rzadkością. Siła i kunszt obrazowania historycznego Matejki nie mogły zbudować uświadomienia malarskiego. Pozatem znajdując się do wojny w orbicie kultury niemieckiej (i rosyjskiej), mieliśmy tylko nielicznych ludzi, którzy posiadali silniejszy instynkt, sięgający dalej, niż Monachjum. Przed zorjentowanymi w stanie rzeczy ludźmi stanęło zagadnienie naszego malarstwa. Faktem jest niezbitym, że w malarstwie ostatnich dwóch wieków przedewszystkiem Francuzi, przejąwszy tradycje wielkich Włochów i Holendrów i odświeżeni wpływami antycznej Japonji i Pompei pracowali w tej dziedzinie przeżyć i przyjemności i głowili się nad malarstwem. Toteż wbrew licznym u nas opinjom, droga do przyswojenia sobie kultury n. p. Włoch czy Holandji w sensie żywym, w sensie rozszerzenia naszych twórczych koncepcyj i wogóle ożywienia współczesnego interesu malarskiego, prowadzi od dawna przez Paryż. Każda inna droga byłaby spowodowana nieistotnym stosunkiem do rzeczy, byłaby jakąś nieżywą estetyką, dotykającą nas raczej historycznie. Szukamy wartości, któreby można transponować na plan współczesnych zagadnień, z któremi moglibyśmy żyć.

* * *

Aktualny okres u nas, to budzące się głębsze i nowe zainteresowania malarskie w kraju. Dzieje się to niezależnie od fałszywych interpretacyj i koncepcyj, od fałszywych kolorowych reprodukcyj, jakie u nas jeszcze ciągle grasują. Mamy Michałowskich i Rodakowskich, mamy już za sobą pracę wielu ludzi. Przejęliśmy część odpowiedzialności, udział w postępie czasu; podejmijmy konsekwentnie dalsze wysiłki człowieka w kultywowaniu plastyki. Gdyby nie było Masaccia i Ghirlandaja, nie byłoby Stanc ani Syxtyny. Jest to ważne, aby zrozumieć, że każdy wielki okres w sztuce nie jest meteorem z nieba, ale rezultatem długich wysiłków i usiłowań, czasem wielu pokoleń. Ciągłość pracy i kultywowanie dobrej tradycji, regenerowanej ustawicznie kontaktem z naturą, z rzeczywistością, — oto najlepsze gwarancje osiągnięcia celu i realizowania własnego malarstwa.

* * *

Malarstwo rywalizuje z wrażeniami, wywołanemi naturą, ale ani jej nie naśladuje, ani nie mogłoby naśladować, będąc wyrazem wzruszeń i przemyśleń artystycznych człowieka. Z drugiej strony natura oprócz narzuconego jej (okiem naszych potrzeb) wyrazu, nie daje nam żadnej malarskiej definicji (to samo z formą rzeźbiarską). Doniosłą rolą malarza jest rozszerzanie dziedziny przeżyć plastycznych (wzruszeń) i odnawianie wyrazu i wyglądu rzeczywistości w oczach człowieka. „Narodowy artysta organizuje wyobraźnię — jak na przykład polityk narodowy — organizuje siły stanu“. (Norwid).

* * *

Obojętność wobec dzieł sztuki plastycznej pozbawia nas nieobliczalnie wielu emocyj, ograniczając oko człowieka do używania płytkich przyjemności, podczas gdy obraz realizujący piękno plastyczne pozostaje na boku zapomniany. „Tout

homme du monde a la science necessaire pour jouir de la ournure d'une jolie femme, et nous dedaignons d'acquèrir la science si facile, et pourtant indispensable pour voir les tableaux". (Stendhal).

* * *

Nowy czas przynosi powoli szerszą rzeczywistość, dostrzeganie przyrody i samego człowieka w nowej, innej skali. Nasza epoka jest skromna. Współczesne malarstwo może się wydawać pozornie ubogiem, w stosunku do dawniejszych tworów, (Césanne a Syxtyna). Miejsce religji, wielkich tematów historycznych zajęły martwe natury i skromne naogół wymiary płócien ale to pozorne ubóstwo opłaca się w skali absolutnej prawdy malarskiej. Można się krzywić na antibohaterskość epoki. Gra jest już rozegrana. Przechodzimy (przeszliśmy) z instynktu do świadomości. Ideał przedziera się poprzez nową rzeczywistość. I malarstwo innem jest, chociaż wiecznie jest owem „O Dio com'e bello". Czas nowożytny bierze nieskończoność wszelkiego bytu za punkt wyjścia. W tem nastawieniu współczesnego ideału tworzy się nowa miara doskonałości, która pozwala malarzowi budować widzenie swoje na nowych powodach. Daje on przedmiotowi proporcje odpowiednie jego roli w ramach artystycznej koncepcji, odpowiednie zamierzeniom dzieła. Zostawiamy kolor lokalny (proporcje lokalne także) dla szerszych proporcyj, dla atmosfery koloru. Z tem znika lokalny wyraz przedmiotu w interesie ogólnego wyrazu zamierzonego dzieła. Dzisiejszy malarz konstatuje te (zupełnie nie nowe rzeczy) forsownie i świadomie. Ta współcześnie uświadamiająca się koncepcja malarska manifestowała już w ciągu wieków swoją wyższą rację, a przynajmniej domyślać jej należałoby się dość wyraźnie u Japończyków, jak również w tem, co nam zostało po Grekach w Pompei. Z tą różnicą, że koncepcji tej (w danych wypadkach podświadomej) przydali Włosi i Holendrzy materjalności; przedarła się ona obecnie przez maksymalnie materjalną rzeczywistość, rewelując w samoświadomej formie swoje odwieczne pochodzenie i swój powód wieczny: potrzebę wyrażania Piękna życia kolorem.

* * *

To, co interesuje i unosi, to sztuka, która pokazuje na nowo i naprawdę. Można się irytować na wpływy, — irytować, że Francuzi włażą na nasze płótna. Trzeba rozgryźć to, co się narzuca, w drodze do zbudowania u nas malarstwa. Właściwymi wrogami naszej własnej kultury i sztuki są: krajowa zarozumiałość i niezrozumienie rzeczy, prowadzące nieodwołalnie do fałszywych koncepcyj (manque d'être). Swoje malarstwo znajdziemy prędzej czy później, we własnej naturze i obserwacji przyrody, jeżeli będziemy bardzo chcieli malować. Aby jednak dojść do tych rezultatów musimy stworzyć w sobie najpierw „sumienie kulturalne". Nazywamy prymitywami twórczość włoską, poprzedzającą Leonarda, (z istotnego punktu widzenia określenie to niema słuszności). Jeżeli chodzi o istotę gry malarskiej to Giottyści byli o wiele mniej prymitywnymi od wielu naszych współczesnych. Realistyczny wygląd malowideł niema nic wspólnego z umiejętnością malarską.

* * *

Podczas spaceru n. p. Sekwaną do St. Cloud słyszy się czyjeś zachwyty: „Ach to zupełnie Monetowski pejsaż", albo: „Jakie to Sisleyowskie". U nas w Polsce pejsażu się jeszcze nie widzi; między widzeniem rzeczy a dostrzeganiem rzeczy jest ogromna różnica. Polski pejsaż ciągle czeka na swojego malarza i polska myśl malarska czeka na swoich organizatorów.

LIST Z WARSZAWY

Coraz bardziej daje się u nas odczuć brak, a względnie słabość niezależnej, a nowoczesnej krytyki artystycznej. Warszawscy krytycy są to ludzie albo zanadto związani stosunkami i „stosuneczkami", lub nie orjentują się zupełnie w nowoczesnej sztuce, lub wreszcie są to stare i złośliwe „przekory", które z cynizmem i zjadliwością tępią młode i śmiałe poczynania nowej sztuki.

Zdaje mi się, że u nas (i nietylko u nas) tak było zawsze. Ale gdy w krajach kulturalnych starzy zjadają młodych, wszyscy wiedzą, że jest to walka dwu kulturalnych epok, czy dwóch „szkół". Tak było z Ingresem i romantyczną szkołą Delacroix, tak było z impresjonistami i paryskimi „pompierami".

Gdy tymczasem u nas toczy się walka niewiadomo o co, lub wogóle nie toczy się żadna walka. U nas wszystko przychodzi 50 lat później niż gdzieindziej. Niemrawa i niekulturalna nasza publiczność czyta nonsensy krytyków w poczytnych a nudnych pismach, które dochodzą do rąk leniwych o starym i zepsutym aparacie myślowym mieszczuchów. Taki zaspany mieszczuch przeczyta sobie do snu kronikę włamań, podrzutków i sztucznych poronień, następnie przestudjuje klepsydry wszystkich umrzyków stolicy, a wkońcu o ile sen go jeszcze nie zmorzy, przeczyta „kronikę artystyczną" lub „z wystaw w Zachęcie", gdzie dokładnie i z precyzją opisane jest jak Kasia ubrana „ładnie" po łowicku wiesza „polską" bieliznę na płocie, ma katar i ma zamiar kichnąć, lub ile ułańskich chorągiewek jest na „ostatnim obrazie mistrza Wojciecha. Bogobojny mieszczanin warszawski przy ostatnich literach tej „krytyki" zasypia. I tak jak mówi przysłowie jest: „wilk syty i koza cała". Zarobiła gazeta, pochwalona została „kultura" i artysta i uśpiony został czytelnik — prenumerator. Ale niech Bóg broni, gdyby jakiś krytyk ośmielił się mieć swoje zdanie, napisać ujemnie o jakimś uznanym, narodowym m o g o l e, który posiada tabu nietykalności; dlatego, że 3.000 bezmyślnych baranów kiwnęło głowami przyznając mu laury (u nas laury nie rosną ale kapusta) — a wtedy oburzy na siebie całe „kulturalne społeczeństwo".

Blagą u nas jest także manja klik i koterjek, trzymające się mocno pod stołem rączki, niedopuszczające do swej miseczki nikogo obcego, któryby mógł powybierać sobie najlepsze ciastka lub ochłapy. Kilku „wybitnych" krytyków i „wybitnych" artystów rozdziela między siebie (według swych zasług) synekury, nagrody, konkursy i tym podobne resztki pieczonki (a nawet i kości), które czasem pozostały po uczcie „w i e l k i e j k u l t u r y". Wtedy optymistyczne pisma i ich optymistyczni krytycy śpiewają peany i drukują niesmaczne bombastyczno-reklamiarskie artykuły: „że pojawił się nowy niezwykły"... lub że „nasz wielki mistrz Kalasanty prześcignął wszystko co dotychczas zrobił"... etc. etc. Gdy tymczasem ta część społeczeństwa, która chciałaby się dowiedzieć czegoś konkretnego o sztuce, a o sztuce współczesnej polskiej w szczególności, stoi na tym samym punkcie niewiedzy i ignorancji, na jakim pozostawała przed 50 laty.

W ostatnich czasach interesuje mnie bardzo los pozostałych dzieł po jednym z największych malarzy polskich, jakim jest Piotr Michałowski. Niedawno widziałem kilkaset jego obrazów w dwóch prywatnych zbiorach w Warszawie. Mimo pietyzmu, z jakim odnoszą się do dzieł tego wielkiego malarza ich obecni właściciele, oświadczyć tu muszę, że sprawa Piotra Michałowskiego jest obecnie jednym w i e l k i m s k a n d a l e m we współczesnej kronice artystycznej w Polsce. — Czy już niema u nas nikogo, ktoby się poznał na tym wielkim, a prawdziwym naszym malarzu? Czy już tak dalece rozpanoszyło się u nas filisterstwo i ignorancja sztuki, że niema ludzi, którzyby zajęli się losem marniejących po kątach arcydzieł tego malarza. Stawiamy mauzolea i kapliczki rozmaitym miernotom, które umieją podkadzać naszą butę sarmacką, ale zapomina się o wielkim artyście, który w swem życiu i w swych dziełach doszukiwał się harmonji, opartej na wiedzy malarskiej i instynkcie rasy.

Nikt u nas tego nie może zrozumieć, że nie niedołężne ramoty i opisy folkloru czy taniego patrjotyzmu, ale dzieła głęboko harmonijne (według odwiecznych zasad sztuki) mają swą wartość w sztuce narodowej. To też tak niewielu jest u nas, którzy zrozumieli istotną wartość obrazów Michałowskiego, a jeszcze mniej jest takich, którzy by zdolni byli wywalczyć dla nich godne miejsce w naszej sztuce i w naszych muzeach

Warszawa, w lutym. Tytus Czyżewski.

KRONIKA

AKCJA PROF. DR. SZYSZKI-BOHUSZA

Wiadomą jest ogólnie rzeczą, że na skutek oszczędności przeprowadzanych w budżecie państwowym, restauracji Wawelu groziło przerwanie prac. Niebezpieczeństwu temu starał się zapobiec z wrodzoną sobie pomysłowością rektor Szyszko-Bohusz, który jeszcze 1-go grudnia 1931 r. zwrócił się w prasię z odezwą do instytucji i korporacji z przedstawieniem sprawy wawelskiej, przyczem podał szczegółowy plan robót wraz z ich kosztorysem. Wedle tego planu odrestaurowanie jednej z 8-miu sal, których restauracja została właśnie dzięki brakowi funduszów przerwana, a które znajdują się w skrzydle północnym Zamku, kosztować musi od 30.000. — (najtańsza sala) do 230.000 zł. (najdroższa „Senatorska"). Ofiarodawca, któryby się podjął odrestaurowania sali otrzymuje wmurowaną w nią tablicę pamiątkową. Poza tem dla ułatwienia zebrania tych funduszów rozdzielił prof. Szyszko-Bohusz w swoim kosztorysie wydatki ogólne, potrzebne dla odrestaurowania jednej sali, wyszczególniając koszt poszczególnych części składowych (n. p. okno kosztuje zł. 2.500.—, drzwi tyle a tyle etc.).

Na tę odezwę pojawiły się już konkretne odpowiedzi. Prócz datków na restaurację poszczególnych części (n. p. poseł Marjan Dąbrowski ofiarował dwa okna) rozpoczęła się akcja na większą skalę. I tak utworzył się z inicjatywy pułkownika Tadeusza Machalskiego, dowódcy 26 pułku Ułanów w Baranowicach Komitet przedstawicieli wszystkich pułków kawalerji, który podejmuje się wyrestaurowania dwóch sal na I piętrze za sumę zł. 110.000.—, z tem, że w salach tych rozmieszczone zostanie sanktuarjum kawalerji polskiej (materjał dla urządzenia takiego sanktuarjum stoi podobno już do dyspozycji). Na czele tego Komitetu Kawaleryjskiego, który zobowiązał się w ciągu dwóch lat wpłacić całą kwotę stoi generał Dreszer. Co więcej Komitet zkomunikował się z pułkami artylerji konnej, zachęcając do wzięcia udziału w tej akcji w celu odrestaurowania dalszych sal i urządzenia tam rodzaju muzeum artyleryjskiego. Jako trzecia grupa ofiarodawców przewidzianych przez ów Komitet wchodziliby w grę hodowcy koni.

Podobnie powiodła się akcja, którą przedsięwziął prof. Szyszko-Bohusz dla zdobycia funduszów potrzebnych na zakupno wspaniałego kurdybanu, który można było nabyć. Na kupno to dała Pocztowa Kasa Oszczedności jako bezpowrotną subwencję zł. 10.000, resztę pokryją Bank Gospodarstwa Krajowego, Bank Polski i Związki Cukrownicze.

Poza tą akcją zmierzającą do zdobywania większych funduszów odrazu, nie zaniedbuje prof. Szyszko-Bohusz starań o ściąganie mniejszych datków na wzór dawnych cegiełek wawelskich, które jako kosztujące zł. 200.—, obecnie trudne są do zdobycia. Wydano mianowicie odznaki honorowe w formie wspaniałych orderów po cenie zł. 50.— i 100.—, które wręcza się poszczególnym ofiarodawcom, jakoteż instytucjom czy Związkom, które zebrały odpowiednią kwotę.

I ten krok jak dotąd nie jest bezowocny. Między innemi zgłosił Związek Korporacji Studenckich chęć rozpoczęcia akcji, któraby doprowadziła do zdobycia funduszów na odrestaurowanie choćby jednej sali.

KRONIKA WARSZAWSKA

W wystawie Instytutu Propagandy Sztuki brało udział 120-tu malarzy, 16-tu rzeźbiarzy i 8-miu grafików. Przed zamknięciem rozdzielono nagrody następującym artystom: z Rady Ministrów — 1500 zł. Feliksowi Kowarskiemu za „Wioślarzy"; Banku Rolnego — 1000 zł. Władysławowi Skoczylasowi z „Na cmentarzu"; Min. Spr. Wewn. 1000 zł. Tadeuszowi Prus kowskiemu za „Portret malarza"; M. S. Z. — 1000 zł. Alfon sowi Karpińskiemu za „Portret"; Magistratu — 1000 zł. Ja nowi Szczepkowskiemu za „Supraportę"; P. K. O. — podzie lony na dwie części: 500 zł. Janowi Cybisowi za „Owoc i kwiaty" i 500 zł. Józefowi Szperberowi za „Marynarza"; Min. Oświaty podzieloną na dwie części: 500 zł. Jerzemu Fed kowiczowi za „Akt" i 500 zł. Stanisławowi Rzeckiemu z „Magdalenę". Fund. Kult. Narod. — 500 zł. Mieczysławow Szulcowi za „Wnętrze". Z tegoż funduszu 500 zł. Bazylem Wojtowiczowi i Alfonsowi Karnemu za projekt pomnika So wińskiego. Nagrodę p. Szenkierowej 300 zł. Emilowi Kreb za „Pejzaż z Ostendy".

Nagrody honorowe otrzymali: Ludomir Ślendziński, Henry Kuna. M. Seudenbeutel, Zygmunt Waliszewski. Wacław Bo rowski, Rafał Malczewski, Krasnodębska, Michał Boruciński.

Obecnie w pawilonie Instytutu urządzono wystawę Towa rzystwa Artystów „Sztuka", przyczem największą salę zaj zbiorowy pokaz rzeźb Xawerego Dunikowskiego.

Z wystawy „Kapistów" w Polskim Klubie Artystycznym n 75 wystawionych obrazów sprzedano 24.

KRONIKA KRAKOWSKA

W Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych urządzono w lu tym wystawę zbiorową rysunków pastelowych Stanisława Igna cego Witkiewicza i grupy „Dziesięciu", do której należą Geppert, Grott, Gotlib, Hofmann, Karpiński, Machalski, Po pławski, Pronaszko, Rzepiński i Samlicki.

Obecnie otwarto wystawę „Jednoroga", w której bior udział: Augustynowicz-Dąbrowska, Dąbrowski, Dołżycki, El ster, Fedkowicz, Finkelstein, Gawlik, Hryńkowski, Krzyża nowski, Krzyżański, Lam, Malicki, Misky, Müller, Orszulski Radnicki, Seweryn, Szafran, Weber, Zamorski i Żurawski.

KRONIKA ŚLĄSKA

Ruch artystyczny na Śląsku jest minimalny. Obecnie w Ka towicach niema żadnej wystawy obrazów. Lokal Związku Artystów Śląskich został chwilowo zlikwidowany. Odbywał się tam wystawy członków Związku z prof. Ligoniem ora Kidoniem na czele. W roku zeszłym była w lokalu Związku urządzona wystawa prac Szukalskiego i jego grupy t. zw „Szukalszczyków".

W salach reprezentacyjnych gmachu województwa śląskieg odbyły się w ciągu roku ubiegłego 3 wystawy: Styków, obra zów religijnych oraz trzech Kossaków. Clou wystawy religijne stanowiły projekty na witraże Mehoffera; była to zresztą wy stawa o niezmiernie niskim poziomie artystycznym.

Interesująco, jak na taką młodą instytucję przedstawia się Muzeum Śląskie, egzystujące od kilku zaledwie lat. Działy sztuki ludowej, starych tkanin polskich, mebli sztuki religijne od średniowiecza począwszy oraz inne gałęzie sztuki stosowa nej ogólno-polskiej i specjalnie śląskiej są bardzo starannie i dobrze reprezentowane. Dział malarstwa zawiera obrazy wszystkich epok i kierunków sztuki polskiej aż do ostatnich czasów włącznie. Jest to dosyć chaotyczny i przypadkowy zbiór obrazów poważnych artystów, znanych nazwisk i nic nie zna czących malarzy.

Muzeum gnieździ się tymczasowo w ciasnym lokalu na naj wyższem piętrze gmachu województwa śląskiego. Ma ono kie dyś otrzymać własny gmach, którego projekt już egzystuje

D. S.

RÓŻNE

PIERRE LAPRADE NIE ŻYJE!

Gdy przed paru laty chodziłem po wystawie Francuzów w Warszawie zastanowiły mnie najbardziej i przykuły moją uwagę dwa małe obrazki. Jeden to dama w hamaku, drugi to prządka. Były to obrazy Laprade'a, które pierwszy raz właśnie zobaczyłem. Nie znałem go przedtem ani z nazwiska, ani z obrazów, ani ze stanowiska jego w sztuce francuskiej. Dla mnie było to odkrycie. Te biało-szare róże zestawiane z szarą zielenią zrobiły na mnie niezapomniane wrażenie przez swój typowo francuski smak, a tak osobiście wyrażony. Podzieliłem się mojemi wrażeniami z kilkoma kolegami: albo go nie zauważyli, albo się lekceważąco odnosili do tych dwóch małych, skromnych obrazków. Dopiero po jakimś cza sie dowiedziałem się, że jest to malarz bardzo ceniony w Pa ryżu. Ucieszyło mnie to bardzo, bo uważałem się niejako z współodkrywcę Laprade'a, przynajmniej u nas. Przed rokiem będąc w Paryżu miałem sposobność widzieć cały szereg jeg pięknych płócien. Pięknych i tak typowo francuskich.

Strasznie mi żal, że Laprade już nie żyje. Z. Pronaszk

FORAIN †

Według ostatnich wiadomości, nadeszłych z Paryża, umar Forain, jeden z klasyków rysunku francuskiego, spadkobierc

tradycji Maneta, Degasa, Daumiera i Lautreca. Któż nie zna jego rysunków tak swobodnie znaczonych i bezpretensjonalnych, jego ilustracyj zaprawionych łagodną ironją. Przytaczamy tu zdanie Cezanne'a o zmarłym. Forain miał wystawę u Vollarda; Cezanne po skrupulatnem oglądnięciu wszystkiego zwrócił się do Vollarda, przypominając sobie, jak wszedłszy raz do Louvru zastał młodego człowieka kopjującego Chardin'a; „przypatrzywszy się jego pracy, powiedziałem sobie: ten dojdzie, bo stara się rysować we formie. To był pański Forain". Dodajmy, że było to pierwsze spotkanie mistrza z Aix z Vollardem ,późniejszym kolekcjonerem jego płócien.

BOURDELLE W POLSCE

Emil Antoine Bourdelle wracając z Warszawy, gdzie wraz z Bartholomée i rzeźbiarzem włoskim — zdaje mi się — Rosso, był jurorem konkursu na pomnik Szopena, zatrzymał się też kilka dni w Krakowie.

Po odwiedzinach w pracowni Jacka Malczewskiego nie omieszkał też wstąpić do gościnnego domu Szymanowskich. Bourdelle oglądając prace laureata konkursu w jego pracowni wypowiadał bez ogródek swoje sądy. Między innemi przed projektem „Pochodu Królów na Wawel" wyraził opinję, że aczkolwiek pomysł jest wspaniały, realizacja jego jednak nasuwa wątpliwości, ponieważ niestarczyłoby nań pełnego życia ludzkiego. (Mnie osobiście przy jakiejś sposobności wspomniał Bourdelle, że wykonawcy tego projektu sam Fidjasz nie byłby godnym rozpiąć trzewika u stóp).

Szymanowski dotknięty tym sceptycyzmem francuskiego kolegi, zapytał oschle o bliższe motywy. Bourdelle odpowiada: „Ponieważ są pewne prawa rzeźbiarskie, których łamać nie wolno". „Jakie prawa, co za prawa" — woła Szymanowski — „pan ma swoje prawa, a ja swoje". W ferworze polemiki, Szymanowski, prawdopodobnie dla podkreślenia swojej tezy, pochwycił jakąś żelazną sztabę leżącą w kącie pracowni i krzycząc wywijał nią nad głową gościa. Uspokojenie temperamentów i przywrócenie zgody nastąpiło oczywista po jakimś czasie, do zagadnienia praw rzeźbiarskich jednak, dla większego bezpieczeństwa, więcej nie wrócono.

Wlastimil Hofmann.

DEPTAK

„HEJ BRACIA SOKOŁY"! Mieszkający stale w Paryżu Pankiewicz opowiadał mi kiedyś, że co niedzielę kupuje tam „Kurjera Warszawskiego", żeby się pośmiać czytając krytyki p. Kleczyńskiego. Ten właśnie pan Kleczyński pisał ostatnio (niestety nie ostatni raz!) o wystawie grupy św. Łukasza, potwierdzając w pełni zdanie Pankiewicza o nim.

W swoim czasie pisaliśmy już o nieporozumieniu, w jakiem tkwi „Bractwo św. Łukasza". Zamiast realizować własną obserwację i własny smak, usiłują oni zrobić malarstwo staroniemieckie i holenderskie, które zostało już zrobione przed 300 laty. — Nieboracy spóźnili się trochę.

Uważamy, że ta młodzieńcza onanja będzie stanem przejściowym i że niektórzy z tych młodzieńców zwrócą się na rzetelną drogę. Życzymy im tego najserdeczniej.

Ale żeby ich dziś porównywać do orłów i sokołów, trzeba być panem Kleczyńskim. — Chyba do orłów wypchanych... trocinami z głowy pana Kleczyńskiego.

A TERAZ MODERNISTA. — W ostatnich „Wiadomościach Literackich" czytamy: „Wreszcie musimy podkreślić rzadką u młodych artystów cechę; — stowarzyszeni pod wezwaniem św. Łukasza w chwili obecnej nie ulegają żadnym obcym wpływom". Podpisane: Mieczysław Sterling.

PAN FRANCISZEK KLEIN I STOŁOWE NOGI. — Pan Franciszek Klein, który na Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie uczy młodzież jak należy na sztukę patrzeć, pisze w krakowskim „Czasie" z racji wystawy grupy „10-ciu" co następuje: „wystarczy przyjrzeć się uważnie pracom Gotliba i Pronaszki; w obrazach tych artystów obok znacznego wysiłku kolorystycznego, widzimy rozmyślne braki w wykończeniu postaci, n. p. obraz p. Gotliba p. t. „Rodzina", przedstawia grupę trzech osób siedzących przy stole. Otóż ten stół robi wrażenie stolika spirytystycznego unoszącego się w powietrzu, gdyż niema zupełnie nóg. Czy artysta zapomniał je wymalować, czy rozmyślnie je opuścił, nie wiem. W każdym razie obraz przez to wywołuje niekorzystne wrażenie". (Podkreślenia od Red.).

Pan Franciszek Klein — jak widać z powyższego — ocenia obrazy pod kątem widzenia stołowej nogi.

POMYSŁY, KTÓRE NA SZCZĘŚCIE NIE ZOSTAŁY ZREALIZOWANE. Stanisław Witkiewicz pisze w swoim studjum o Matejce z powodu „Hołdu Pruskiego":

„...Cała górna część obrazu, gdzie główna scena ujęta jest w postacie ludzkie, widziane z profilu i cały charakter obrazu, jego czystość i wyrazistość kształtów, jego pyszna, dotykalna plastyka, wszystko to robi wrażenie kolorowej rzeźby. Jest to tak uderzającem, że od wielu już lat propagują myśl, która powinna się urzeczywistnić, gdyż jak mi się zdaje, byłaby ona i pomnikiem sztuki Matejki i pomnikiem historji i ozdobą tego cudownego rynku krakowskiego. Trzeba „Hołd Pruski" wyrzeźbić ściśle podług obrazu i w tej samej wielkości umieścić na ścianie Sukiennic, nawprost ulicy św. Jana"...

PIĘĆDZIESIĘCIOGODZINNY KURS

(EPILOG Z KSIĄŻKI STENDAHLA: „HISTOIRE DE LA PEINTURE EN ITALIE")

Jest możliwem, że po przeczytaniu tej książki ktoś powie: „Ten temat choć tak źle ujęty i opracowany, jest jednak zajmujący. Chciałbym poznać style różnych szkół i wogóle wielkich malarzy". Zapyta on o zdanie jakiegoś amatora. Polecą mu Vassariego 16 tomów in 8°: Baldinucciego 15 albo 20 tomów in 4° książki Félibien'a, Cochin'a, Reynolds'a, Richardson'a etc. etc. Przypuśćmy, że zdecyduje się na 3 tomowe dzieło in 4°, w którem znajdzie mniejwięcej jedną myśl na stronicę. Trzy tomy in 4° — wymagają pięćdziesięciu godzin czytania. Otóż twierdzę, że czytelnik mój, pod warunkiem, że posiada zdolność samodzielnego myślenia, może w przeciągu pięćdziesięciu godzin stać się prawie artystą.

1) Dla uchwycenia sensu kolorytu spędzi w kilku razach dziesięć godzin w pływalni . . . . 10 g.

2) Pójdzie do pałacu sztuk pięknych, i do Sorbony, gdzie za małą opłatą zostanie dopuszczony do rysowania aktu. Pójdzie więc rysować cztery razy po ½ godziny.[1] . . 2 g.

3) Kupi on kilka tanich rycin z Rafaela i Michała Anioła, „Sacrements" Poussin'a n. p.; sprawi sobie taflę szklaną (w formie stolika), pod spodem umieści lustro, kierując światło z okna na tę szklaną płytę i umocowując przeźroczysty papier na jednej z reprodukcji, z ołówkiem w ręku przekalkuje kontury każdej figury.

4) Rzeczą pierwszej wagi jest, by młody adept, zanim pójdzie oglądać „Przemienienie" „Komunję św. Jeremjasza", albo „Męczeństwo św. Piotra", przerysował je wpierw na swoim stole. Niemniej istotnem jest, aby ćwiczeniu temu oddał się samotnie, nie pozwalając się zatruwać uwagami jakiegoś amatora, choćby najkulturalniejszego. Jasnem jest, że nie chodzi wcale o naukę rysowania, ale o nauczenie się myślenia. Trudności naprowadzą go na całą masę małych, nic nie znaczących dla kogo innego spostrzeżeń, jednak bardzo dla niego pożytecznych, bo jego własnych. Chciałbym poświęcić kalkowaniu reprodukcyj 40 posiedzeń po ½ godziny . . . . 20 g.

---

1) W chwili w której model ściąga ubranie, członki jego są — jeśli można tak się wyrazić — w harmonji. W naturze, jeżeli człowiek ściska w gniewie prawą pięść, lewa ręka zmienia fizjognomję; nie zdając sobie sprawy jesteśmy na te zmiany bardzo wrażliwi, zdaje mi się, że instynktownie. Święty Bernard nawrócił wielu Niemców przemawiając do nich łaciną, której Germanowie nie rozumieli.

Studjowanie modela może zepsuć malarzowi wyczucie harmonji członków ciała; są rzeczy, które trzeba umieć nie imitować. Kopjowanie modela bez znajomości anatomji równa się przepisywaniu języka, którego się nie zna. Ale powie ktoś: anatomji nie widać w obrazach wielkich malarzy; ujawnia się ona w ich szkicach.

5) Kupi „Gladjatora“ Sauvage'a i przekalkuje go. . 2 g.

6) Nauczy się na pamięć nazw głównych muszkułów. Zrozumie, że jeżeli deltoid jest skurczony, biceps musi być wyciągnięty. Wielu malarzy nie zna tej zasady i szuka poprostu nie pięknej pozycji, a ładnego konturu.

7) Jeżeli ma dosyć odwagi, pójdzie do „Jardin des plantes“ i poprosi o pokazanie tych muszkułów, których nazwy spamiętał. W amfiteatrze 2 posiedzenia po ½ godziny. 1 g.

8) O ile młody amator, zechce poświęcić 30 Ludwików na tę fantazję, zdejmie wszystkie ryciny, mapy i portrety, znajdujące się w jego sypialni, a zamiast nich umieści 20 rycin [2] w czarnych ramach pod czystym szkłem. W jednym rogu postawi odlew Wenus Medycejskiej, okryty kloszem gazowym. Postara się o ten odlew gipsowy w pracowni przy muzeum, z obawy popsucia sobie oka podziwianiem fałszywych kształtów. Postara się o biusty Apolina, Dianę Velletriego i „Jupitera Mansuetus“. Kupi w krużgankach Teatru Francuskiego 50 medali antycznych w bronzie. Wszystko to będzie rozmieszczone w jego pokoju przez 6 mies. Przypuszczam, że straci 4 godziny na przypatrywanie się tym ozdobom [3] . . . . 4 g.

Dotychczas zużył on tylko 40 godzin na studjowanie malarstwa.

9) Pozostałych 10 godzin poświęci kalkowaniu samej natury. W miejsce jednej szyby w oknie, z którego jest piękny widok, wprawi szkło lekko zmatowane kwasem fluorowym. Półkole z grubego drutu umocowane do ramy okna podtrzyma przed drugim kwadracikiem okna małą blaszkę aluminiową podszytą aksamitem z małym otworem w środku. Chodzi mi o to, aby amator, który stosuje moją metodę, patrzył przez taki rodzaj lornetki i oparty o poręcz krzesła, przerysowywał pejzaż na matowem szkle. W 20 posiedzeniach, każde po ½ godziny przyzwyczai się do przedstawiania sobie pomiędzy tem wszystkiem, co będzie oglądał okiem malarskiem a sobą, szkła, na którem — w myśli — wykreślać będzie kontury. Nie będzie dla niego łatwiejszej rzeczy po tych ćwiczeniach jak zdawanie sobie sprawy ze skrótów, w innych wypadkach tak trudnych . . . . 10 g.

Razem 50 g.

Oglądanie kilkunastu apostołów Correggia w kopule parmeńskiej; figury te robią wrażenie kolosalnych, — w rzeczywistości mają tylko dwie stopy wysokości. Nagie ramię uzbrojone w szpadę, wyciągnięte przed lustrem, da pierwsze pojęcie skrótu.

Utrzymuję, że po skończeniu takiego pięćdziesięciogodzinnego kursu, ale tylko w ten sposób, a nie inny, przeprowadzonego, z troskliwem unikaniem wszelkiej lektury o sztuce, choćby to były nawet listy pozostałe po Rafaelu czy Michale Aniole, amator mój posiędzie wszystkie elementarne pojęcia o malarstwie. Pozostanie mu tylko przywyknąć do powiedzeń jakimi autorzy formułują te idee, a nie będzie się mógł już nigdy przyzwyczaić do zdań bez myśli.

Nie mogę mu niczego powiedzieć o autorach francuskich, których nie czytałem. Dużo smaku artystycznego znajdzie w Listach Włoskich Debrosses'a. Jeżeli zna włoski język, polecam mu Felsinę, Malvasiego; wskazanem jest czytać to, oglądając obrazy z Bolonji, które mamy w Paryżu; następnie Zanettiego, Della Pittura Veneziana, zawsze z tem samem zastrzeżeniem; dalej tom Belloriego. Co do części historycznej radzę Anonimowe życie Rafaela, wydane w Rzymie w roku 1790; Życiorys Michała Anioła, Condiviego; Życiorysy malarzy weneckich przez Ridolfiego; Życie Leonarda, przez Amorettiego. Wtedy będzie wystarczająco zaznajomiony z rzeczą, by nie dać się uśpić Filozofji Platońskiej, Mengs'a, a równocześnie umieć wykorzystać to, co jest słusznem w jego Rozmyślaniach nad Rafaelem, Correggiem i Tycianem. Ciągle jednak sprawdzać na obrazach, to co wszyscy ci autorzy o nich mówią i wierzyć im tylko w miarę własnych spostrzeżeń.

Jest to reguła bez wyjątku. Nieskończenie lepiej jest nie widzieć wszystkiego tego co jest, niż dopatrywać się czegoś na słowo. [4]. Zasłona może z oczu opaść; ale człowiek, który widzi na słowo, pozostanie całe swoje życie smutną papugą (błaskiem Akademji) i okrutnie nudnym w salonie. Zatraca on świadomość okoliczności związanych z rozwojem swoich ideji, a od chwili, gdy poweźmie okropne przyzwyczajenie wierzenia, że Michał Anioł jest wielkim rysownikiem jedynie dla tego, iż wszystkie broszury o sztuce zgodne są na tym punkcie, nie będzie już w stanie porównywać swoich myśli i tworzyć nowych.

W pływalni i na balecie w operze powinien skonstatować z jaką energją prawdy oddał Michał Anioł wyjątkowe skróty, które się tam spostrzega. Książki powinny być tylko wskaźnikami. Ciekawy, biorący dosłownie prawdy wypowiedziane w danem dziele, przyjmuje tylko małą cząstkę ideji samego autora. Np. Mengs ubóstwia Correggia i nienawidzi Tintoretta. Jeżeli amator rzuca się na oślep w uwielbienie Mengs'a, nie zobaczy nigdy w kopule Parmeńskiej tego, co w niej podziwiał Tintoretto, prawdę i siłę ruchu. O ile po tym pięćdziesięciogodzinnym kursie czytelnik ma jeszcze cierpliwość, należy zacząć od początku w tym samym porządku.

Powtórzę mojemu amatorowi radę pewnego rzadkiego człowieka, który dawał mi podstawy do studjów malarskich we Florencji. Nie byłem jeszcze wolny od pewnej skrytej zarozumiałości, powstałej przy pierwszych nagrodach w Akademji za rysowanie z natury, które uzyskałem w pewnej dobrej, ale francuskiej szkole. Wymógł on na mnie przyrzeczenie niegadania o malarstwie przez cały rok, choćby nie wiedzieć z kim, i doradzał mi wyżej wspomniane ćwiczenia. Jeżeli go potem zagadnąłem w zakresie sztuki, odpowiadał tylko monosylabami: „Trzeba pozwolić urodzić się ideom. — Lubię bardzo ten obraz jednego z waszych pisarzy, przedstawiający dziecko, zasiewające fasolę i w godzinę później idące rozgrzebywać ziemię, aby zobaczyć czy kiełkuje“.

Przez cały rok nie udało mi się wyciągnąć zeń czegoś więcej; ale gdy w końcu przerwał milczenie, był niesłychanie uradowanym, znajdując mnie gotowym do dysputy ze zupełnie w wielu wypadkach — różnem od niego zdaniem. „Bezwątpienia — mówił on — dzięki tym właśnie warunkom wychował Ludwik Carraccio Guida i Dominiquina oraz tylu malarzy swej szkoły, wszystkich dobrych i, co największym jest dla majstra zaszczytem, wszystkich bardzo różnych“.

Wielki genjusz nie dowierza swoim odkryciom, myśli o nich często. W rzeczy, która z tak bliska dotyka jego szczęścia, stawia on sobie zarzuty przy najmniejszej wątpliwości.

To też genjalny typ odkrywa tylko pewną ilość rzeczy. Rzadko zdarza się, by śmiał wychodzić z nich jako z niezachwianej bazy. Widzieliśmy Descartes'a odbiegającego od swej wspaniałej metody i już za następnym krokiem rozumującego jak mnich.

Ghirlandajo drżał zapewne ustawicznie z obawy mylenia się w powietrznej perspektywie i zniweczenia swego odkrycia.

Przeciwnie artysta, wychowany w dobrej szkole, zostaje z góry uwiadomionym o efektach natury. Naucza się on je widzieć, naucza się je oddawać i więcej o tem nie myśli. Cała jego siła zostaje użytą na tworzenie dalszych odkryć. Dziś umysł ludzki cofa się. Przygasa z braku pomocy, udusiły go przykłady. Byłoby z ogromną korzyścią dla artystów, gdyby jutro pozostało tylko po jednym obrazie każdego wielkiego mistrza. Z chwilą, gdy wychodzą one z roli uświadamiania genjusza o możliwości danego piękna, szkodzą. Służą jednak publiczności, dając przyjemności i to przyjemności różnorodne, odpowiednie krajom, w których się znajdują.

Koalicja wzięła nam tysiąc sto pięćdziesiąt obrazów. Mam nadzieję, że wolno mi będzie zauważyć, iż my nabyliśmy najlepsze traktatem w Tolentino. Znajduję w książce angielskiej i to książce (według współczesnej reputacji) nie pisanej przez głupców czy też przez ludzi zaprzedanych sferom rządzącym:

„The indulgence he showed to the Pope at Tolentino, when Rome was completely at his mercy, procured him no friends, and excited against him many enemies at home“. (Edinburg Review, December 1816, stronica 471). [5].

Pisałem to w Rzymie 9 kwietnia 1817 r. Ponad 20 wielce godnych osobistości potwierdziło moje mniemanie, w tych dniach, że opinja rzymska uznała wspaniałomyślnym zwycięzcę, który zadowolnił się tym traktatem. Sprzymierzeni — przeciwnie — zabrali nam nasze obrazy bez traktatu.

Tłumaczył J. J.

---

2) Ostatnia wieczerza Leonarda przez Morghen'a, Przemienienie tegoż samego, Gry Diany Dominiquin'a, Leda — Correggia, przez Porporatiego; portrety Rafaela i Fornariny przez Morghen'a; Rodzina w Egipcie i Arkadja Poussin'a. Kilka pejsaży Lorrain'a; kilka rycin z pokoji Watykańskich przez Volpata, chociaż czystość Rafaela jest w tym wypadku przyozdobiona beznadziejnie. Ośmiu Proroków i Sybillę Michała Anioła; Sąd Ostateczny Michała Anioła, ryty przez Metz'a i kilka innych. (Należy kupować po dwie z tych rycin na tydzień, i to te na które się będzie miało ochotę, zmieniając często miejsce umieszczenia ich).

3) Nie wliczam czasu, który zyska w życiu przez studjowanie gry światła, — albo genjuszu Rembrandta, — na twarzach nudziarzy, wobec których nieraz wypada udawać, że się ich słucha.

4) Dlatego też nie czytać tego, czego nie można sprawdzić.

5) Ustępliwość ukazana przez niego Papierzowi w chwili, kiedy cały Rzym był w jego rękach nie zjednała mu przyjaciół, przeciwnie przysporzyła wielu wrogów w kraju.

Nakład i wydawnictwo Związku Artystów Plastyków w Krakowie. — Redaktor odpow. Eug. Geppert. — Drukarnia Polska.